

ПРОБЛЕМЫ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

О. Н. Турышева

ОБРАЗ ПРЕВРАЩЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Ф. КАФКИ

«Превращение» Ф. Кафки – один из самых загадочных текстов европейской литературы, в отношении которого неоднократно высказывалась мысль о его принципиальной не декодируемости. Представление о том, что текст новеллы закрыт для интерпретаций, возникло в первую очередь на почве недостаточной вербализации образа превращения. У Кафки в отношении сущностного содержания фантастической метаморфозы героя действует механизм умолчания: при всей конкретике в описании новообретенного Грегором Замзой облика полностью отсутствует предыстория события и какая-либо мотивация его.

Эффект недостаточной вербализации образа создает не только его «герметичность по отношению к истории» (Т. Адорно), но и характерный для Кафки стилизованный принцип буквальной реализации метафоры. Реализуя метафору, Кафка лишает ее традиционной функции, а именно способности символизировать какой-либо смысл, что в значительной степени и герметизирует текст. Об этом писал М. Рыклин: «В мире материализованной метафоры наше ожидание обречено на систематический (само)обман. Понимая метафору буквально, Кафка радикально отказывается от придания ей символического смысла... Читатель инстинктивно продолжает воображать, что он углубляется в символический смысл повествования, различая все более глубокую реальность в темноте образов, но это его ожидание систематически обманывается из-за жесткой “наивности автора”, обладающего лишь “физическим”, буквальным видением» [Рыклин, 2000, 38].

Это чувство обреченности на самообман и неизбежно ложное прочтение, переживаемое читателем Кафки, было прокомментировано и М. Бланшо

[1998]. В то же время декларация невозможности «настоящего» понимания Кафки, которому препятствуют стилистика умолчания и отторжения от метафоры ее подтекста, совсем не противоречит попыткам поиска новых способов его прочтения. Так М. Бланшо, заявляя, что «читающий Кафку неизбежно превращается в лжеца», тут же оговаривается: «Но не полностью» [Бланшо, 1998, 61].

О возможности понимания Кафки свидетельствует и наличие «твердокаменной», по выражению С. Озика, логики в его текстах, которые В. Беньямин недаром определил как «сказки для диалектиков». В. Беньямин был уверен в возможности извлечения из произведений Кафки «практических выводов, которые направлены на всеобщие великие беды»: «Что таковые выводы извлечь можно – это вполне вероятно, это не трудно допустить хотя бы по подчеркнуто спокойному тону, который определяет манеру этого повествования», – писал В. Беньямин [Беньямин, 2000, 285].

Стратегия читателя-диалектика, настроенного на поиск «разгадывающего слова», делает неизбежным обращение к интертекстуальному контексту «Превращения». Подобная диалектическая процедура погружения текста в соответствующее семиотическое пространство, в рамках которого он проявит свой собственный художественный смысл, позволит в той или иной степени редуцировать герменевтичность кафковского текста и удовлетворить читательскую претензию на понимание и поиск символизируемой реальности. Эта реальность в мире материализованной метафоры представляется нам не изгнанной, а сокрытой, недостаточно вербализованной, проговоренной, по словам В. Беньямина, «полупшепотом, пугливо и невнятно».

Литературный контекст «Превращения» достаточно широк: он включает в себя мифы, фольклорные произведения, произведения античных авторов о жертвоприношениях и превращениях, произведения немецких экспрессионистов и французских сюрреалистов, немецких и американских романтиков, а также литературную традицию двойничества (Гофман, Гоголь, Достоевский). Однако особенное предпочтение в редукции «герменевтического кода» кафковской новеллы мы отдаем соотносению ее с теми текстами, которые содержат вербализованные варианты метафоры превращения в зооморфное существо.

Исчерпывающе вербализованный образ превращения обнаруживается в творчестве Ф. М. Достоевского, следы влияния поэтики которого с очевидностью несет на себе творчество Кафки. Более того, мы рассматриваем образ превращения в творчестве Кафки как вариант оригинального развертывания метафорического образа подполья, авторство которого принадлежит Достоевскому («Только я один вывел трагизм подполья», – писал он).

Изобретенный Достоевским образ подполья в последующей европейской литературе обрел очевидный мифологический статус в силу своей особой «энергетичности» (В. Н. Топоров) и регулярной актуализации, которую мы наблюдаем в творчестве целого ряда европейских художников. По мотивам «Записок из подполья» в западноевропейской литературе активно осуществляется оригинальное моделирование. В связи с этим нам представляется воз-

можно говорить о функционировании в европейском сознании специфической мифологемы подполья, введенной в контекст европейской литературы Достоевским.

Образ подполья в творчестве русского писателя представляет собой метафорическое обозначение сложного идеологического, психологического и поведенческого комплекса, в основных своих компонентах свойственного не только подпольному парадоксалисту, но и многим другим героям Достоевского; по мысли Р. Г. Назирова, подполье является «исходной ситуацией трагических мыслителей во всех больших романах Достоевского».

Выделим самые основные компоненты, составляющие многозначный объем данного понятия. В идеологическом плане образ подполья связан с обоснованием крайнего индивидуализма, в основе которого лежит обостренная реакция на отчуждение и метафизический протест против обезличивающей человека необходимости.

Психологически подполье представляет собой состояние, в котором рефлектирующий герой сочетает жгучую потребность в самоутверждении и страх жизни, «вековечную злость» и зависимость от чужого взгляда, бесконечное самоуничтожение и претензию на значительность, демонстративную аморальность и переживание трагизма собственного положения.

Для подпольного типа самоутверждения свойственно особое отношение к «другому», который является для него необходимым объектом и средством реализации «своего собственного, вольного и свободного хотения», а также необходимейшим субъектом его восприятия и оценки.

В поведенческом плане данный идеологический комплекс находит свою реализацию в позиции неучастия в жизни, в провозглашенной инерции, а также – во время «вылазок в действительность» (Р. Г. Назиров) – в игре: в общении с «другим» подпольного больше всего увлекает игра.

Наконец, подпольный комплекс находит свое выражение и в специфической образности. Подпольные герои Достоевского активно используют зооморфную образность, наиболее выразительную, с их точки зрения для иллюстрации того комплекса идей, которые они исповедуют, и того комплекса чувств, которыми они одержимы. Обращение к зооморфной образности обусловлено самим характером несообразующихся с человеческой культурой потребностей и намерений героя, а также с его отказом переживать мир в соответствии с заданными культурой представлениями. Противопоставляя свои чувства и поступки соображениям «благоразумной выгоды», «рассудка», «чести, покоя, благоденствия» подпольный герой Достоевского считает себя «антитезой нормального человека», чем и обусловлено его стремление к идентификации с зооморфным существом. Подпольный парадоксалист называет себя мышью, а также высказывает желание «сделаться насекомым», сетуя в то же время на то, что «даже и этого не сумел». Со злым и жестоким насекомым, в свою очередь, идентифицирует свою сущность и Митя Карамазов. Причем с образом насекомого герой Достоевского соотносит не только свою собственную природу, но и природу как силу, внеположную человеку, олицетворяющую мироздание и неотвратимые закономерности бытия. Так в

«Необходимом объяснении» Ипполита Терентьева природа – «темная, наглая и бессмысленно-вечная сила, которой все подчинено» – принимает вид «какого-то огромного и отвратительного тарантула», предназначенного «поглотить в себя» человека.

Страх Ипполита перед лицом «этой бесконечной силы» находит свое выражение в кошмарном сне, который он пересказывает в самом начале объяснительного слова. Здесь герой вынужден в ужасе спастись от вторгшегося в его комнату «мерзкого чешуйчатого насекомого» «вроде скорпиона», от которого исходит очевидная угроза и в то же время ощущение роковой тайны, имеющей «личное» отношение к герою, умирающему от чахотки.

Нельзя не заметить, что семантика «насекомого» у Достоевского многозначна и, более того, дифференцирована подчас по разным лексемам, хотя в монологах «подпольного» и Мити Карамазова эта дифференциация лексически не эксплицирована. Однако очевидно, что злое насекомое «подпольного героя» и Мити Карамазова восходит к образу паука: и тот и другой герой символизируют в «насекомом» свое жестокое сладострастие и потребность в мучительстве «другого»; а это характеристики, приписываемые в рамках традиционной христианской символики пауку.

Скорпион Ипполита Терентьева, олицетворяющий мироздание, также принадлежит к паукообразным существам, и в сознании Свидригайлова паук тоже оказывается неотъемлемым атрибутом вечности, которая представляется ему в образе «деревенской бани с пауками по углам».

Хотя в разных мифопоэтических традициях символика паука многозначна, в христианской традиции в его образе доминирует негативная семантика зла, греха, коварства, холодной жестокости. Скорпион – жалоносящий ядовитый паук – в различных культурах, по свидетельству Г. Бидерманна [1996], является символом смертельной угрозы, а в Библии скорпион наряду со змеей символизирует демонические силы: так, в Откровении Иоанна Богослова он упомянут среди животных, обитающих в преисподней.

У Достоевского эта негативная символика реализована в двузначной (по меньшей мере) семантике. С одной стороны, в устах Ипполита и Свидригайлова паук является олицетворением жестокой, темной и глухой природы, бессмысленно уничтожающей человека, и, в связи с этим, «символом Смерти без воскресения» (Т. А. Касаткина).

С другой стороны, паук у Достоевского символизирует человеческую душу, детерминированную земной природой, подчинившуюся ей в своем жестоком сладострастии – в этом значении говорят о насекомом «подпольный человек» и Митя Карамазов.

Т. А. Касаткина [1997] обратила внимание на то, что в рамках романа «Идиот» паукообразное существо Ипполита противопоставлено образу жука. Причем за этой лексемой у Достоевского закреплена позитивная семантика в соответствии со средневековой христианской символикой, в рамках которой «жук» выступал в качестве аллегии человеческого существа, природа которого под грубой телесной оболочкой скрывает бессмертную, устремленную ввысь душу, подобно тому как «легкие, прозрачные, светлые крылья»

скрыты под грубыми надкрыльями жука. В то же время символика жука в Средневековье подразумевала также закрепощенность души в теле и, следовательно, определенную недостаточность, нереализованность духовности. Недаром и Иероним Босх («Воз сена»), и Питер Брейгель-старший («Низвержение падших ангелов») изобразили низвергнутых ангелов как существ, по мере приближения к земле превращающихся в фантастического вида крылатых насекомых, более всего похожих на жуков.

В «Идиоте» жук фигурирует в виде «огромной бриллиантовой булавки», которой Рогожин, явившись к Настасье Филипповне, заколол на шее «ярко-зеленый с красным» новый шелковый шарф. По мнению Т. А. Касаткиной, жук в отношении Настасьи Филипповны и Рогожина символизирует душу, способную к преодолению земной обусловленности и обновлению. Впрочем, символика обновления, воскрешения за образом жука (и особенно жука-скарабея) закрепилась еще в античной и раннехристианской символической системе, которая и оказалась заимствована Достоевским в отношении «нравственно-широких натур» – Рогожина и Настасьи Филипповны. «Подпольный» же тип сознания, повторим, символизирует себя у Достоевского именно в образах паукообразных существ.

Помимо паукоморфной образности, описанный Достоевским «подпольный» тип сознания находит свое выражение в метафорах, связанных с семантикой отказа от земного внешнего мира и капитуляции перед ним. Это, во-первых, метафора *подполья*, вынесенная автором в заглавие повести «Записки из подполья», а также синонимичные ей метафоры *норы*, *угла*, *скорлупы*, *переулочка*, *футляра* [См. об этом: Назиров, 1982; Власкин, 1997; Свительский, 1979].

Таковы основные параметры образа, введенного Достоевским в контекст европейской художественной литературы. Функционирование данной мифологемы мы наблюдаем в творчестве целого ряда авторов. Привлекаемые нами тексты отличаются друг от друга, во-первых, степенью опоры на прецедентный текст: ориентация на «матрицу» «Записок из подполья» (И. Волгин) может быть как открыто заявленной в целой системе разнообразных отсылок к первоисточнику; так и скрытой, подразумеваемой. Так, для Т. Манна («Паяц») характерно почти демонстративное развертывание поэтических схем повести Достоевского. Открытая отсылка к первоисточнику заявлена и у польского писателя Ежи Пильха – уже в названии рассказа: «Монолог из норы». По отношению к этим текстам с уверенностью можно говорить, что «Записки из подполья» являются здесь непосредственным «участником» процесса текстопорождения.

Структурообразующая роль мифологемы подполья кажется очевидной и в отношении к ряду новелл Ф. Кафки, а также романов Д. Фаулза и А. Мердок, хотя настаивать на цитатном характере заимствования в данном случае нельзя. Поэтому вполне возможно в отношении к образу подполья использование юнговского понятия «архетип», подразумевающего бессознательную репродукцию образа в последующей литературе. Опираясь на теорию интертекстуальности, можно утверждать, что даже при отсутствии очевидной ци-

тации и, следовательно, при сомнительности осознанного заимствования факт проявления архетипического образа в тексте может быть осуществлен в процессе восприятия. Читательская реализация такого образа представляется осуществимой и при отсутствии сознательной авторской установки на непосредственное воспроизведение его, так как данный образ уже обрел свое место в «семиотическом пространстве» (Ю. М. Лотман) европейской культуры.

Во-вторых, произведения, о которых идет речь, отличаются друг от друга тем, что в них актуализируются разные аспекты мифологемы подполья. Так, Т. Манн в новелле «Паяц», придерживаясь сюжетной схемы «Записок из подполья» и воспроизводя в образе своего героя сходный психологический тип, акцент делает на игровом выражении комплекса подполья.

Е. Пильх акцентирует экзистенциальную составляющую подпольного миропереживания: его герой, обустроив себе в подвале семиэтажного дома «комфортабельную и прилично обставленную землянку», лечит там «похмелье, именуемое жизнью». В то же время переживания героя лишены той трагической глубины, которая свойственна «подпольному человеку», в результате чего трагическое содержание повести Достоевского здесь сменяется подчас откровенной буффонадой.

А. Мердок («Море, море...» и другие романы) и Д. Фаулз («Коллекционер») в образах своих героев дают явную вариацию подпольной психологии, при этом реализуя в первую очередь сюжетную схему второй части «Записок из подполья», делая центральной ситуацией «подпольный человек на rendez-vous».

В новеллистике Кафки функционирование мифологемы подполья проявляется в актуализации зооморфной и подземной метафоры подполья, которая осуществляется в результате буквальной реализации прецедентных метафорических образов.

Следует отметить, что принцип буквальной реализации метафоры подполья Достоевского и метафор, ее сопровождающих, вообще является универсальным для произведений, в которых осуществляется развертывание мифологемы подполья. В первую очередь материализации переносного смысла подвергается сама метафора подполья: если у Достоевского понятием «подполье» обозначается определенный тип сознания, то герои последующих произведений тяготеют к подпольному – в буквальном смысле – существованию. «Подполье» из наименования идеолого-психологического явления превращается в нечто, что имеет реальные пространственные характеристики. Так, герой А. Мердок именует себя «подземным существом»: он находит наиболее адекватное для себя пространство под сводами лондонской подземки. В романе Д. Фаулза «Коллекционер» психологическое подполье героя материализуется в образе подвала, оборудованного для того, чтобы держать в нем похищенную девушку. Буквальное овеществление метафоры подполья происходит и в повести Е. Пильха «Монолог из норы».

Рассмотрим специфику функционирования мифологемы подполья в новеллистике Ф. Кафки. У Кафки принцип реализации метафор «Записок из

подполья» подчас структурирует всю художественную ткань новеллистического произведения, определяя его сюжетную, жанровую, субъектную специфику.

Наиболее очевидно влияние повести Достоевского проявляется в новелле Кафки «Нора» («Der Bau», 1923). Повествование здесь выстраивается в результате буквальной реализации метафоры, употребленной подпольным парадоксалистом для характеристики собственного сознания: он, как уже упоминалось, «считает себя не за человека, а за мышь». Кафка, заимствуя субъектную организацию повести Достоевского, в центр «я»-повествования ставит сознание некоего землеройного животного, которое одержимо ужасом перед миром и стремится укрыться от него в своем убежище. В отличие от подпольного героя Достоевского, который осознает безысходность одиночества и пытается преодолеть собственное подполье, герой Кафки ревностно его оберегает, подчиняя все свое существование патологическому страху. Именно страх (а не злоба, обида и страдание – как у героя Достоевского) мотивирует в новелле Кафки подземный образ существования.

Подобный же способ выстраивания концепции повествования, в основе которого лежит принцип реализации прецедентного метафорического образа, наблюдается и в новелле «Превращение» («Die Verwandlung», 1916). Здесь буквальной реализации подвергается высказанное подпольным человеком желание «сделаться насекомым», метафорическое по своей природе. Художественно реализуя хотение героя Достоевского, Кафка описывает превращение человека в насекомое. В данном случае реализация метафоры уже не столько структурирует художественную ткань новеллы, сколько является вероятностным литературным источником замысла.

Очевидно, что первостепенное значение в поиске источников кафкианской образности следует отдавать не столько литературным прецедентам, сколько особенностям внутреннего бытия автора, его экзистенции. На первый взгляд, литературностью, цитатностью стиль Кафки не отличается. Однако целый ряд факторов позволяют нам выдвинуть предположение о развитии Кафкой тех поэтических возможностей, которыми обладает текст Достоевского. Впрочем, значение творчества Достоевского для формирования стилевой манеры Кафки уже было предметом комментария в целом ряде исследований. Акцентируя значение для художественного самоопределения Кафки образа подполья, предложим несколько наблюдений.

1. Первое наблюдение связано с кафкианской сюжетикой. Сюжеты Кафки часто парафразовы. На эту мысль наводит и собственное признание Кафки, запечатленное им в дневнике за 1912 год: «Дупло, которое прожигает гениальная книга в нашем окружении, очень удобно для того, чтобы поместить там свою маленькую свечу. Вот почему гениальное воодушевляет, всех воодушевляет, а не только побуждает к подражанию» [Кафка, 1999, 201]. По выражению Д. Д. Затонского, Кафка часто выбирает у своих предшественников «кафковские» ситуации и разрабатывает их. Наиболее «кафковскими» ситуациями у Достоевского, как и у других писателей, к творчеству которых обращался Кафка, являются те ситуации, в которых ему так

или иначе виделась возможность собственного самовыражения. «Прочитал сейчас у Достоевского место, так напоминающее мою несчастность», – пишет Кафка в дневнике 14 декабря 1913 г. [Кафка, 1999, 237]. Комментируя эту запись, Е. А. Кацева указывает на наличие прямой переклички между главой «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» из романа Достоевского «Братья Карамазовы» и новеллой Кафки «Тоска». Кафку тревожит здесь, очевидно, ситуация кошмарного видения, переживания раздвоенности, развоплощения, материализации внутренней сущности героя в образе демонического двойника, то есть ситуация метаморфозы, в которой внутреннее содержание объективируется и выходит из-под контроля своего обладателя. Недаром данная дневниковая запись заканчивается описанием жеста, выражающего необходимость удостовериться в собственной подлинности: «Во время чтения я сунул левую руку сбоку в штаны и ухватился за свое тепловатое бедро» [Кафка, 1999, 237]. Возможно, данный жест продиктован страхом метаморфозы, утраты тождественности, вероятность которой воспринимается как выражение «несчастности», ведь главным условием счастья по Кафке, как о том свидетельствуют его дневники, является, по выражению С. Фараджева, «обретение некой безусловной незыблемости». Свое же существование Кафка считал лишенным устойчивости, что, в частности, нашло свое выражение в его знаменитом признании о том, что он «обладает сильной способностью к превращениям, которую никто не замечает» [Там же, 48].

Как известно, для Кафки проблема самоидентичности стояла необыкновенно остро. Не имея возможности самоопределения в пространстве семьи, религии, социума, территориальном пространстве Праги и лингвистическом пространстве немецкого языка, Кафка сферой собственной идентичности делает литературу («Я весь – литература»). В нем с очевидностью воплотилось то, что П. Рикер обозначил понятием «повествовательная идентичность»: «Это такая форма идентичности, к которой человек способен прийти посредством повествовательной деятельности» [Рикер, 1995, 19]. «Я должен сохранить себя здесь, ибо только здесь это и остается мне», – пишет Кафка, имея в виду свои дневники. А так как в центре творчества Кафки герой «автопсихологический» (Л. Я. Гинзбург), то магистральным сюжетом всего творчества Кафки нам представляется сюжет осуществления героем собственной идентичности, а магистральной темой – тема трагедии идентификации, в процессе которой герой терпит поражение. Недаром В. Беньямин трактовал творчество Кафки как творчество человека, «потерпевшего крах» и запечатлевшего свое поражение в самых разнообразных вариантах [см.: Беньямин, 2000].

Вернемся к перекличкам между Кафкой и Достоевским, позволяющим более обоснованно говорить об этом.

Очевидную перекличку с кошмарным видением Ивана Федоровича Карамазова мы находим не только в новелле «Тоска», но и в самих дневниковых заметках писателя, например в записи «Так кто же я такой?» от 26 октября 1913 г. [см.: Кафка, 1999, 225], где также развивается тема переживания раздвоенности.

Обратим внимание на то, что на 1913-й год приходится несколько дневниковых упоминаний о Достоевском. Эти записи, как правило, носят очень редуцированный характер и свидетельствуют только о факте чтения Кафкой Достоевского. Кроме записи от 14 декабря, это также запись от 16 декабря, которая представляет собой цитирование слов Ивана Карамазова («Громовой вопль восторга серафимов») [см.: Кафка, 1999, 238], а также самая странная – запись от 21 июля, размышления о методе Достоевского: «Особый метод мышления. Оно пронизано чувствами. Все, даже самое неопределенное, воспринимается как мысль (Достоевский)» [Там же, 214].

Примечательно также, что размышления о методе Достоевского и заметки о чтении его произведений соседствуют в тетради за 1913-й год с размышлениями о новелле «Превращение», содержание которой непосредственно связано с темой отказа от неподлинного «я». Она была написана в конце предыдущего года (1912, ноябрь – декабрь), но продолжала тревожить его мысли, о чем свидетельствует запись от 21 октября 1913 г.: «Все время думаю о черном жуке, но писать не буду» [Там же, 224]. А уже в записи от 26 октября помещен упоминаемый пассаж по мотивам кошмара Ивана Карамазова «Так кто же я такой?».

Итак, «фантастическая внутренняя жизнь» Кафки, получившая свое воплощение на страницах его произведений, вероятно, находила свой коррелят в предшествующей литературе, коррелят, видимый и осознаваемый, на наш взгляд, самим Кафкой. Причем в качестве ситуации, соответствующей собственной «несчастью», Кафкой у Достоевского выделена ситуация, так или иначе связанная с метаморфозой.

2. Следующее наблюдение касается образности Кафки. В первую очередь обращает на себя внимание совпадение образности, используемой Достоевским для описания психологии «подпольного типа», и образности, используемой Кафкой для описания своего собственного самопереживания. В дневниках и письмах Кафка неоднократно прибегает к подпольной метафорике, когда жалуется на те обстоятельства, которые препятствуют писательству. Во всяком случае, конфликт писательства с жизнью описан в тех же образах, что и конфликт подпольной идеологии с культурой. Так, чтобы выразить потребность в желаемом, Кафка обдумывает зооморфное превращение: «Я уже раньше подумывал... не приоткрыть ли чуть-чуть дверь, не проползти ли, подобно змее в соседнюю комнату, чтобы вот так, распластавшись на полу, умолять моих сестер и горничную о покое» [Кафка, 1999, 94].

В письме к Фелице Бауэр от 15 января 1913 г., вновь описывая свою потребность в писательстве, которое может обеспечить только одиночество и покой, Кафка называет себя пещерным человеком, «жителем подземелья», высказывая желание «устроиться где-нибудь в глубине разветвленного запертого подвала» [Там же, 398]. Причем описание собственной потребности «спрятаться в подвал», «забиться в какой-нибудь угол», «заползти под стол или шкаф» или в «темный ковчег» в дневниках и письмах Кафки является настойчивым сквозным мотивом. Реализация желаемого, таким образом, связывается у Кафки с зооморфным перевоплощением и выбором подземного, подпольного существования.

Кроме того, наблюдение о совпадении кафкианской зооморфной и подземной образности с образностью Достоевского, сделанное на материале биографических текстов, подтверждается и в отношении художественных текстов Кафки, герои которых переживают телесную деформацию или изначально обладают зооморфным обликом. «Подпольный» Достоевского, мечтающий о зооморфной метаморфозе как способе освобождения, фактор насилия связывает с властью необходимости, а Митя Карамазов – с властью рода, фамилии, отцовской природы («Сказано – Карамазов!»); в «Превращении» трансформация человеческого существа в животную форму также является реакцией на власть семьи. Именно как отказ от отцовской антропоморфной формы существования и от земного пространства, захваченного отцом, интерпретирует В. Подорога подземные и животные мотивы новеллистики Кафки [см. об этом: Подорога, 1998].

Очевидность биографического подтекста данной образности не вызывает сомнения. Однако Кафка в свой собственный биографический контекст включал и предшествующую художественную литературу, обнаруживая в ней образные аналоги своей «несчастью». Недаром чувство своего одиночества Кафка определил как «русское», находя, вероятно, его адекват в русской литературе.

В то же время совпадение метафорики, подкрепленное и совпадением биографических моментов (имеется в виду «эдипов» подтекст биографии и творчества Достоевского и Кафки), вряд ли возможно однозначно атрибутировать генетически, как результат осознанной и намеренной цитации Кафкой Достоевского. Предположение о цитации труднодоказуемо, хотя и не исключено. Общность метафорики может быть обусловлена типологически, наличием единых мотивирующих факторов при описании конфликта – фактора насилия и фактора нереализованного желания и неосуществимой потребности. Испытывая на себе давление определенных внешних сил, и герой Достоевского, и герой Кафки стремятся сохранить свою самость в телесной трансформации и выборе неземного (пещерного или подпольного) существования. Хотя при обостренной чувствительности Кафки к метафорическим значениям ситуаций (в том числе литературных), при той одержимости, с которой он вписывал автобиографические коннотации в слова, образы, звуки и буквы, данное совпадение образности может быть вполне истолковано и как свидетельство возможного вчитывания индивидуального содержания в прецедентный образ с последующим оригинальным использованием его. Кроме того, данное совпадение образности может быть истолковано и как следствие «подключения» Кафки к тому мифологическому первоисточнику, которым стало творчество Достоевского для западноевропейской литературы.

Обратимся к семантике метафоры превращения у Достоевского. Повторяющийся в мире Достоевского мотив «сделаться насекомым» (или продемонстрировать, провозгласить свою внутреннюю идентичность с ним) обладает вполне отчетливой символической нагрузкой.

С одной стороны, в этом желании героя подразумевается оправдание им низменных инстинктов человеческой природы. Недаром самим же героем

подобные проявления воспринимаются как повод для бравирования своей подлостью и своеволием. С другой стороны, это желание героя Достоевского связано и с трагическим осознанием необходимости, которой подчинен человек. Речь здесь идет о власти над человеком природы, и в том числе – его собственной человеческой природы. «Сказано – Карамазов!» – так объясняет Митя низменные проявления своей натуры. «Сделаться насекомым» в устах героя Достоевского означает признать власть природы и одновременно выразить свой протест против нее. Поэтому в восторге бравады своей ничтожностью герой Достоевского и высказывает желание принять требования природной необходимости вопреки требованиям культуры, подчиниться животному началу. При этом герой осознает всю обезличивающую силу этого подчинения. Так, Митя Карамазов, отождествляя свое сладострастие с жестокостью злого насекомого и объявляя о добровольном отказе от человеческого облика, стремится выпустить наружу потребности своей природы, освободить свои желания, но в то же время вполне отдает себе отчет в противоположности нравственного идеала.

Метафоры превращения в насекомое и ухода в подполье представляются в творчестве Достоевского семантически сходными: обе несут в себе семы ухода от мира, демонстративного отказа от человеческого образа, преодоления человеческого способа существования при осознании неистинности и ущербности подобной альтернативы, но в расчете на обретение идентичности и преодоления неподлинного существования.

Подвергая реализации эти две содержательно близкие метафоры Достоевского, Кафка наделяет их новым содержанием и в то же время соединяет их, конструируя таким образом оригинальные образы и сюжеты. Так, желание подпольного парадоксалиста обрести соответственное своей природе тело, освободившее бы его от необходимости «слишком сознавать» и соразмерять свое хотение с культурными требованиями, оборачивается в мире Кафки реальным превращением героя в зооморфное существо. А обретение нового облика влечет за собой необходимость поиска адекватного природе пространства. Поэтому метафорический уход в подполье у героев Достоевского оборачивается у героев Кафки реальным строительством его (как в новелле «Нора») или же его симулированием (как в новелле «Превращение»). Как верно замечает В. Подорога, «все животные миры Кафки являются подземными, все его животные обитают в глубинах земли, замкнутых лабиринтных пространствах» [Подорога, 1998, 381]. Связь между животным обликом персонажа и его стремлением в подземные (подпольные) пространства отметил еще В. Беньямин: «Выбор животных, в чьи размышления Кафка облакает свои, вполне значим. Это все животные, которые либо обитают под землей, либо, как жук из “Превращения”, по меньшей мере способны заползать во все возможные углубления и щели. Такое вот заползание в укромность, похоже, представляется писателю единственно подобающим способом отношения к миру для изолированного, не ведающего законов этого мира (разрядка наша. – О. Т.) представителя его поколения» [Беньямин, 2000, 104].

М. Ямпольский в книге «Демон и лабиринт», описывая различные формы телесных деформаций, обращает внимание не столько на связь животного облика с выбором подземного пространства, сколько на то, что подземный образ жизни есть выбор существа, подвергшегося метаморфозе и потому находящегося в поиске адекватного (как правило, лабиринтного) пространства: «Лабиринт – это внешний рисунок тела, устремленного к трансформации», – пишет он, ссылаясь в свою очередь на мысль М. Фуко о том, что «лабиринт связан с метаморфозой» [Ямпольский, 1996, 70].

Предметом анализа у М. Ямпольского, в частности, является описание Кафкой строительства подземного лабиринта в «Норе», в процессе которого, по мысли исследователя, происходит «репродуцирование, копирование телом себя», «выворачивание глубины наружу», «превращение внутреннего во внешнее»: «Лабиринт – архитектурный двойник тела, симулякр ... тела» [Ямпольский, 1996, 83]. Именно в выворачивании наружу видится М. Ямпольскому суть метаморфозы.

В ходе размышлений автора о связи телесной деформации с обретением телом своего места в пространстве, которое оказывается копией внутреннего его содержания, новелла «Превращение» не фигурирует. В то же время определенное понимание сущности превращения Грегора Замзы мы находим именно в анализе диалектики обмена между внутренним и внешним.

Психологическая мотивация превращения, в открытой форме отсутствующая в новелле, на наш взгляд, со всей отчетливостью присутствует в более раннем тексте, который публикуется под названием, по памяти восстановленным М. Бродом, – «Свадебные приготовления в деревне» («Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande»). Этот фрагмент неоконченного романа, относящийся к 1907–1908 гг., составляет ближайший литературный контекст «Превращения». Его герой – Эдуард Рабан – испытывает сокровенное желание отправить тело выполнять необходимые социальные функции, оставив душу в постели, причем «я» мечтающего героя ассоциируется именно с душой, которая, отпустив тело, «приобретает фигуру какого-то большого жука, жука-оленья или майского жука» [Кафка, 1999, 87].

В этом фрагменте желание превращения мотивировано очень отчетливо: оно связано с потребностью смертельно уставшего человека в полноценном сне, возможность которого связывается им только со спасительной метаморфозой в существо, способное «впасть в спячку». Здесь уместно вспомнить замечание В. Беньямина о том, что у Кафки человек – «чужак» в собственном теле: «Он из этого тела старается ускользнуть, он этому телу враждебен» [Беньямин, 2000, 73].

Обратим внимание на то, что в данном случае попытка ускользнуть из чуждой плоти связана с раздвоением между телом и душой. Отделяясь от души, тело сохраняет свой облик и, следовательно, свою социальность, в то время как душа подвергается превращению и обретает в мечтаниях животное тело, которое делает невозможным осуществление изнуряющих социальных функций.

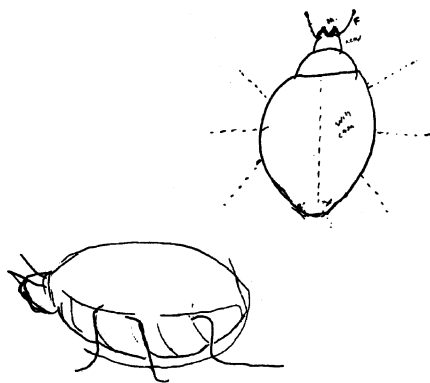
Заметим, что душа здесь отождествляется с образом жука в абсолютном

соответствии с христианской символикой, в частности, нашедшей свое выражение у Достоевского. По свидетельству Т. А. Касаткиной, в христианском Средневековье жук, символизируя дуализм человеческой природы, в которой под плотью скрыта бессмертная душа, изображался или с расправленными крыльями, или с бараньей головой и рогами. Крылья, баранья голова, рога – это атрибуты духовного начала в человеке. Кафка избирает для материализованного облика души своего героя рога оленя и твердый панцирь, очевидно скрывающий прозрачные крылья. (Напомним, что В. Набоков утверждал схожесть превратившегося Грегора Замзы именно с майским жуком, настаивая на наличии у него под жестким панцирем крыльев.) Подразумеваемые крылья, рога, большой размер жука у Кафки – атрибуты подлинности, соответственности зооморфного облика природе его обладателя: человеческий облик и человеческое существование его изнуряют, а облик большого рогатого жука гарантирует освобождение от чуждой реальности, обретение сил в полноценном сне и, следовательно, восстановление своего утраченного естества.

В связи с этим телесная метаморфоза в мире Кафки наполняется выраженным позитивным содержанием: она подразумевает символику отказа от неподлинной природы и восстановления собственного естества.

Возможность подобной метаморфозы связывается Эдуардом Рабаном со сном: сон является условием и сферой осуществления метаморфозы. Во сне осуществляется и метаморфоза Грегора Замзы. Ситуация, лежащая в основе завязки «Превращения», зеркальна по отношению к ситуации, воображаемой героем «Свадебных приготовлений...»: Рабан только мечтает об освободительной метаморфозе, и виртуальному превращению в мечтах он подвергает только душу; Замза, пережив мечтаемую метаморфозу, возвращается к реальности, причем превращение в его случае распространяется именно на телесный облик. Усталость тела здесь настолько глубока, что оказывается неизбежна во сне, а требует преодоления самой человеческой природы, фатально обреченной на усталость. Опыт хронически недосыпающего героя свидетельствует о том, что банального сна для восстановления сил недостаточно именно в виду его кратковременности и обратимости в прежнее состояние. Необратимость дарует только телесная метаморфоза.

Таким образом, превращение Грегора Замзы в свете мечтаний его двойника Эдуарда Рабана выглядит как осуществленный выбор героя, как реализованная попытка идентификации. Суть его метаморфозы связана именно с диалектикой взаимоотношений внешнего и внутреннего. Внутренние потребности изнуренной души реализуются здесь во внешней телесной метаморфозе, происходит превращение внутреннего во внешнее, их отождествление:



Метаморфоза Грегора в изображении В. Набокова [см.: Набоков, 1998]

облик души проецируется на тело, тело копирует облик души. В результате превращения Грегор Замза обретает тело, адекватное душе, вывернув наизнанку ее внутренний, зооморфный облик.

Казалось бы, в результате превращения раздвоение между душой и телом оказывается преодолено. Однако обретенная было тождественность души и тела, как оказывается после пробуждения героя, принадлежит только виртуальной реальности сна. Достигнув во сне воссоединения с самим собой, Грегор Замза, покинув его идиллическое пространство, вновь оказывается в ситуации раздвоения: пробуждение в новелле совершает только душа, но не тело.

Поскольку в момент пробуждения в объятиях освободительной метаморфозы остается только тело, а душа вновь оказывается во власти все тех же эмоций страха, ответственности, вины и стыда, Грегор Замза и не пытается осмыслить свое новое состояние; пережив только недоумение, он старается приспособиться к своему животному телу, отнюдь не принимая превращение в качестве акта выражения личной воли и материализации внутренней потребности. Поэтому первоначально он не воспринимает свое новое тело как препятствие к осуществлению привычных функций по содержанию семьи и выполнению профессиональных обязанностей; поэтому и не обнаруживает новых, спасительных особенностей своего тела, которые состоят в возможности впадать в спячку, а также с помощью крыльев «преодолевать значительные расстояния» [см.: Набоков, 1998]. Превращение героя, таким образом, осуществляется вне сознательных мотивировок. Оно является следствием преформирующей активности бессознательного в попытках избавления от ложной идентичности или, если использовать юнговскую терминологию, в попытках индивидуализации. Происходит процесс бессознательной объективации глубинной потребности героя. Коренные законы бытия здесь не «отказали» [см.: Манн, 1999, 165], а наоборот, проявили свое действие, будучи обусловлены теми основаниями, которые «сокрыты в человеке» (С. Фараджев).

К. Г. Юнг, описывая процесс индивидуализации как «спонтанное осуществление целого человека» [см.: Юнг, 1998, 428], предполагал, что оно «отражается и на психической, и на соматической стороне человеческого существа» [Там же, 26].

Соматическая метаморфоза Грегора Замзы происходит именно благодаря деятельности бессознательного, прибегающего к механизму превращения в процессе высвобождения индивидуального начала. С опорой на теорию индивидуализации К. Г. Юнга можно говорить о том, что Грегор Замза находится в процессе отказа от архетипа Маски, сформировавшегося в результате подавления индивидуальности социальной ролью. Смысл этого процесса и заключается в обретении собственного лица; результат его – превращение, означающее пробуждение в судьбе героя архетипа, который К.Г. Юнг обозначил как архетип самости.

Предметом комментирования неоднократно уже становился тот факт, что превращение Грегора Замзы осуществляется во сне, когда ослабевает конт-

роль разума, и бессознательное, перехватив инициативу, пробуждает к жизни мифологический образ превращения – образ, который, будучи изъят из архетипических глубин, обретает в новелле фантастическую материализацию.

Образ превращения в своей мифологической ипостаси обладает многоаспектным наполнением. Выделим два случая.

1. Превращение может быть результатом воздействия демонических сил, следствием злого колдовства или трансцендентного возмездия. При этом метаморфозе подвергается только внешний облик жертвы, душа же остается в неприкосновенности (ср., например, греческий миф об Арахне, превращенной Афиной в паука за соперничество с ней в искусстве ткачества и за претензию на победу).

2. Превращение возможно в результате проявления подлинности мифологического персонажа как его неотъемлемое качество. При этом новообретенный облик воспринимается адекватом внутренней природы образа (ср. превращение человека в медведя в новелле П. Мериме «Локис» и другие сюжеты оборотничества в мифах и сказках разных народов).

Превращение кафкианского героя, как мы уже сказали, с одной стороны, является следствием обретения внешнего облика, соответственного внутренней природе (второй случай). С другой стороны, в момент пробуждения герой фактически оказывается жертвой превращения, возвращаясь в первоначальное состояние «страха и трепета» и теряя волю, которая была прерогативой бессознательного. Это напоминает о первом архетипическом случае, хотя в данном случае трансцендентная сила, таинственным образом осуществляющая превращение, действует в соответствии с потребностями индивидуального бессознательного героя.

Обратим внимание на это соответствие трансцендентного бессознательному в пространстве новеллы. Их коррелят наиболее осознаваем на фоне реакции героя на свое превращение. Грегор Замза, не будучи способен на контакт со своим бессознательным, не помышляет и о трансцендентном смысле произошедшего, давая ему в первые часы после пробуждения сугубо рационалистическую, даже обыденную трактовку. Так, превращение в насекомое он расценивает как следствие игры воображения, которая, в свою очередь, есть результат хронического недосыпания; а изменение голоса – как «предвестие профессиональной болезни». К тому же все содержание новеллы, которая с точки зрения субъектной организации представляет собой «развертывание внутренней речи персонажа» [см.: Зименкова, 1986, 35], выстраивается в результате фиксации взгляда героя на вещном, предметном, а не глубинном, экзистенциальном содержании события.

Превращение Грегора Замзы, таким образом, являясь результатом активности бессознательного, не обретает сознательного осмысления: к сокровенному пониманию герой оказывается не способен; вследствие этого не осуществляется и индивидуализация героя, так как индивидуализация, по К. Г. Юнгу, подразумевает достижение единства сознания и бессознательного: «Пробуждение архетипа в рамках индивидуальной судьбы – это процесс объединения сознания и бессознательного. Достижение такого единства и есть дос-

тижение самости», – пишет О. Ю. Сурова, аннотируя теорию К. Г. Юнга [см.: Сурова, 2001, 284].

Образ героя «Превращения», таким образом, выстроен на трагическом разрыве между сознанием и бессознательным: сознательно он идентифицирует себя только с социальной функцией, вернее, с функцией семьи, ее благополучием; а бессознательно – с животным, природа которого способна преодолеть ужас отчужденного существования и отменить страшные тяготы обыденной жизни.

Переживая переход от Маски к Самости через механизм превращения, Грегор Замза смысла его не осознает, не ставя, собственно, даже самой проблемы истолкования. Ускользнув из чуждого человеческого тела, он оказывается чужаком и в новообретенном теле животного в силу неизбежного разрыва между сознанием и бессознательным – разрыва, обрекающего героя на гибель.

Интересно, что в отношении романа «Процесс» также была высказана мысль о том, что содержание его связано с темой индивидуализации. По мнению О. Ю. Суrowsой, Йозеф К. переживает столкновение с архетипом, получившим у К. Г. Юнга обозначение архетипа Духа, который в отношении к К. обретает вид судебного процесса. «Переворот в представлениях о духе», происходящий в К., и составляет, с точки зрения О. Ю. Суrowsой, содержание романа. «Но совершиться до конца он не может. Именно в этом источник жесточайшего конфликта, который буквально убивает К.», – пишет исследовательница, трактуя «Процесс» как «потрясающую притчу о том, как от человека безнадежно сокрыт смысл его бытия» [Суrowsа, 2001, 284].

Процесс несостоявшейся индивидуализации запечатлен и в новелле «Превращение». В ее основе другая символика (символика зооморфного превращения), но ситуативная основа та же – невозможность обретения целостности в результате отсутствия контакта героя со своим бессознательным: и Грегор Замза, и К., будучи погружены лишь во внешнюю суету жизни, оказываются абсолютно непричастны «глубинам бытия», как писал А. В. Карельский о герое «Процесса» [см.: Карельский, 1999, 154].

Наша мысль о связи в «Превращении» трансцендентного с индивидуальным бессознательным героя позволяет некоторым образом поколебать ту, по выражению М. Рыклина, «тонкую, но прочную» перегородку, которая существует между двумя тенденциями в кафковедении, – теологической и психоаналитической. В рамках теологической интерпретации главным предметом в творчестве Кафки считается учение, именуемое Законом, Приговором, Судом, основной идеей которого является идея кары. В свете теологического взгляда превращение Грегора Замзы действительно представляется элементом Страшного суда, и в такой интерпретации оно восходит к живописным образам превращения у И. Босха.

Психоаналитическая интерпретация в центр комментария ставит авторское бессознательное, нашедшее свое выражение в его творчестве. Однако в «Превращении», как мы видели, Закон проявляет себя именно в деятельности бессознательного; бессознательное здесь является проводником Закона:

оно и вызывает к жизни фантастическое событие метаморфозы, расшифровать содержание которого герой оказывается не в состоянии. Г. Шолем в переписке с В. Бенямином называл эту неспособность героя к пониманию «неисполнимостью откровения» [см.: Бенямин, 2000, 158].

Отсутствие сознательного начала в метаморфозе и отличает в первую очередь кафковскую реализацию метафоры Достоевского, герои которого, выражая желание стать насекомым, также преследуют цель самоидентификации. Они стремятся к отождествлению внешнего и внутреннего, к преодолению конфликта между требованиями злой и жестокой природы и требованиями культуры: отвратительное тело насекомого представляется им наиболее адекватным внутренним потребностям, находящимся в противоречии с нравственностью. Поэтому желание преодолеть человеческий облик у героев Достоевского является идеологически осознанным, философски мотивированным и отчетливо метафоричным.

Этот момент осознанности желаемого, повторим, отсутствует у героя «Превращения». Поэтому «кошмар» изображенной Кафкой фантастической ситуации состоит не столько в том, что герой превращается в насекомое, сколько в том, что мечтаемый образ освобождения и отдыха, таинственным образом переместившись из области идеального в действительность, не был осознан героем адекватно его содержанию. «Кошмар» Ивана Федоровича Карамазова, наоборот, – следствие осознанности им собственного подполья, точно так же как и желание «подпольного человека» сделаться насекомым. В то же время, многократно провозгласив намерение «сделаться насекомым», герой «Записок из подполья» сетует на то, что не сумел воплотить своего желания. Причем причину своей неспособности к действию он видит в том, что «усилено сознает». В отличие от героя Достоевского, герой Кафки лишен способности «усилено сознавать» – он переживает не оскорбление духа, а усталость тела; возможно, поэтому ему и удастся превращение.

Отсутствие осознанности персонажем происходящего, причастность его только внешней стороне жизни и непричастность «великим божественнейшим тайнам» (Г. Гессе) бытия, непонимание глубин жизни – эти характеристики героя и обусловили специфику кафкианской модификации мифологемы подполья. Перечислим основные параметры данной модификации.

1. Если в устах героя Достоевского (героя-идеолога) образ подполья выступает в качестве метафоры, то по отношению к герою с неидеологическим, нерелефлирующим сознанием Кафке потребовалась буквальная реализация прецедентной метафоры и конструирование фантастической ситуации.

2. Так как в мире Кафки выбор героем подземной, зооморфной формы бытия обусловлен неосознанной попыткой ускользнуть от насилия, «подполье» (как идеологический феномен) трансформируется в «подземелье» – образ, обозначающий реальную сферу обитания персонажа.

3. Меняется также символическое содержание образа насекомого, являющегося непосредственным элементом мифологемы подполья. У Достоевского актуализирована семантика самого образа насекомого: в слове подполь-

ного парадоксалиста или Мити Карамазова, прибегающих к этому зооморфному образу для выражения своей подлинности, работает древняя символика зла. Эта символика конструирует тот архетип, который К. Г. Юнг назвал архетипом Тени. Злое и жестокое паукообразное насекомое, равнодушное к страданиям жертвы, мыслится героем в качестве собственного двойника, соответствующего темной стороне его души, и становится в мире Достоевского символом «осатаневшей самости» (Т. А. Касаткина).

У Кафки насекомое олицетворено в образе жука, символика которого подразумевает древнюю семантику обновления. В то же время у Кафки более обострена не столько символика насекомого, сколько символика самого превращения: метаморфоза героя у Кафки, как мы выяснили, метафорически выражает стремление его к внутренней целостности.

4. Хотя функционирование мифологемы Достоевского в творчестве Кафки обнажает общую для писателей тему человека перед лицом таинственных сил и законов бытия, образ необходимости у Достоевского и у Кафки разный. У Кафки подразумевается необходимость социальная, его герой страдает от власти внешнего мира людей, в первую очередь «отца и работодателя» (Х. Мюллер). Ужас его положения имеет внешние причины: одиночество и страх навязаны ему извне. Подпольные идеологи Достоевского подразумевают необходимость бытийную, природную, вселенскую (недаром символ отвратительного насекомого распространяется у Достоевского и на мироздание вообще). Поэтому и «подполье» его имеет внутреннее, интеллектуальное происхождение.

5. Наконец, подпольные герои Достоевского и подземные герои Кафки находятся в различных отношениях с необходимостью: в отличие от героя Достоевского, который протестует против законов природы и мира Божьего, герой Кафки, «не ведая законов этого мира», находится в страдательной позиции, он пассивен и стремится приспособиться к диктуемой ситуации, а не использовать ее возможности. Поэтому из спасительного акта формирования героем своей подлинности превращение оборачивается кошмаром, обрекающим героя на гибель. Недаром Кафка включал «Превращение» в цикл «Кары» («Strafen»).

6. Предыдущие наблюдения позволяют сделать вывод о том, что «достоевская» мифологема подполья в кафковской реализации обретает совершенно новое наполнение. У Достоевского подполье – это топоним самоизоляции и извращенного духа. (Он составляет очевидную бинарную оппозицию к знаменитому флюберовскому образу «башни из слоновой кости», который является топонимом самоизоляции высокого духа).

У Кафки подполье (подземелье, сфера обитания зооморфного существа) – это топоним самоизоляции существа нецелостного и несчастного, ограниченного зависимостью от необходимости и отсутствием контакта с телом, в котором оно обитает, со своим бессознательным, с трансцендентным, с бытием.

Таковы основные параметры модификации у Кафки оригинального образа Достоевского. При всей специфичности развертывания у Кафки мифо-

логемы подполья, ее контуры отчетливо проступают в его творчестве. Обозначить эти мифологические контуры нам представляется немаловажным в связи с постановкой вопроса о полисемантическом наполнении кафкианской метафоры превращения. Будучи осознана как результат реализации мифологемы подполья (причем неважно, в читательском или авторском варианте произошла эта реализация), она отчетливее проявляет свое многозначное содержание.

Во-первых, в ней актуализируется мысль об одиночестве человека, об его униженности и ничтожестве перед лицом необходимости.

Во-вторых, в метафоре превращения более отчетливой становится тема освобождения от необходимости посредством преодоления человеческой природы. Превращение оказывается формой самоутверждения и самоидентификации, пусть и неосознанной.

В-третьих, метафора превращения с очевидностью проявляет в себе и семантику наказания, связанную с отстраненностью героя от таинственного содержания бытия. Возможности освобождения герой так и не реализует.

Наконец, в-четвертых, метафора превращения оказывается связана с темой невозможности обретения цельности, с темой неизбывной двойственности человеческой природы, переживающей конфликт между желаемым и необходимым, погруженной в состояние разлада между сознанием и бессознательным.

Особенную актуализацию все эти смыслы обретают вследствие подключения кафкианской метафоры к ее возможному мифологическому источнику, каким нам представляется текст Достоевского.

Беньямин В. Франц Кафка. М. 2000.

Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.

Бланио М. От Кафки к Кафке. М., 1998.

Власкин А. П. Подполье // Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997.

Зименкова В. А. Способы выражения внутренней речи в художественном тексте (на материале рассказа Ф. Кафки «Превращение») // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. Л., 1986.

Карельский А. В. Лекция о творчестве Ф. Кафки // Карельский В. А. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западноевропейских литератур. Вып. 2. М., 1999.

Касаткина Т. А. Деталь-вещь // Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997.

Кафка Ф. Дневники. Харьков; М. 1999.

Кафка Ф. Дневники и письма. М. 1994.

Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести. Харьков; М. 1999.

Манн Ю. Встреча в лабиринте: Ф. Кафка и Н. Гоголь // Вопросы литературы, 1999. Вып. 2.

Набоков В. «Превращение» Ф. Кафки // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.

Назирова Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982.

Подорога В. Ф. Кафка. Конструкция сновидения // Подорога В. Выражение и смысл. М., 1998.

Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. М., 1995.

Рыклин М. Книга до книги // Беньямин В. Франц Кафка. М., 2000.

Свительский В. А. Что же такое подполье? // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж, 1979.

Сурова О. Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000–2000. М., 2001.

Юнг Г. К. Бог и бессознательное. М., 1998.

Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1996.

А. В. Маркин

НОВЕЛЛА ГЕНРИ ДЖЕЙМСА «ВЕСЕЛЫЙ УГОЛОК»: ДЕКОНСТРУКЦИЯ ГОТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Противопоставляя классический и постклассический образы мира, исследователи обычно отмечают целостность первого и разорванность второго. Так, И. П. Ильин пишет о «видении мира как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, «мира децентрированного», представляющего сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов» [Ильин, 1996, 263]. Это, однако, не может означать, что целостностью не обладает художественное произведение постклассической эпохи; напротив, именно оно-то, согласно Юнгу, и является образцом целостности: «Сам художник может быть сугубым невротиком, то есть расколотой, неинтегрированной личностью, но в его творчестве дан образец целостности, целостна сама структура художественного произведения, это модель бытия, микрокосм» [Парамонов, 2001, 48]. Именно эти идеи являются основой нижеследующих соображений о новелле Генри Джеймса «Веселый уголок» (1909).

Произведение это относится к жанру, иногда называемому *новеллой тайн*. В истории жанра можно выделить два этапа: классический, когда жанр утверждался и канонизировался в литературе XIX в., и постклассический (XX век). Общим (интегральным) признаком жанра «новеллы тайн» является присутствие сверхъестественного. При этом классическая новелла тайн в обязательном порядке содержала то или иное объяснение, включала сверхъестественное в целостный мировой порядок. Достигалось это либо иронической банализацией сверхъестественного по модели, обозначенной, например, в пушкинском «Вурдалаке», либо расширением пределов реального (романтическая баллада), утверждением реальности ирреального. Между тем постклассическая новелла Кафки или Борхеса нередко принципиально отказывается от объяснений. Это соответствует характерной для XX века «эпистемологической неуверенности». Что же касается «таинственных повестей» писателей поздневикторианской эпохи, таких как Тургенев, Мопассан, Генри Джеймс, то они занимают промежуточное положение между